Kühnau, Richard
Rhythmus und indische Metrik

Rhythmus

und

Indische Metrik.

Eine Entgegnung

von

Dr. Richard Kühnau.

Göttingen.
Vandenhoeck & Ruprecht's Verlag.
1887.



Druck von Hesse & Becker in Leipzig

Rhythmus und indische Metrik.

Die indische Metrik bedarf ebenso wie jeder andere Zweig der orientalischen Wissenschaft einer wissenschaftlichen Auffassung, die ihr noch immer nicht zuteil geworden ist, obwohl schon bedeutende Männer mit vielem Fleisse und umfangreicher Berücksichtigung der Litteratur metrische Untersuchungen auf verschiedenen Gebieten der indischen Poesie unternommen haben. Die Verfasser dieser Arbeiten beschränken sich nämlich darauf, die Veränderungen der metrischen Schemata zu notieren, allenfalls auch Cäsuren zu beobachten, welche die Schemata durchschneiden — aber das Walten eines Rhythmus in jenen Schematen beachten sie gar nicht und wollen es zum Teil nicht einmal anerkennen. Das ist ein Mangel, welcher diese Untersuchungen auf den Standpunkt blosser Formenstatistik herabdrückt. Sie sind nichts als Materialiensammluugen, die als solche freilich unentbehrlich sind, aber das Ziel der metrischen Wissenschaft erreichen sie nicht, welches überall auf Erkenntnis des Rhythmus gerichtet ist. Und woher kommt dieser Mangel anders als daraus, dass die Verfasser unbekannt geblieben sind mit dem grossen Umschwunge, welchen die metrische Wissenschaft auf dem Gebiet der europäischen Sprachen, insbesondere der griechischen, in der zweiten Hälfte unseres Jahrhunderts erfahren hat!

Das gilt insbesondere von den beiden Kritikern, welche sich gegen die Grundgedanken meines Buches über die Trishṭubh-Jagatî-Familie erklärt haben, der eine mit gern von mir anerkanntem, der andere ohne Wohlwollen. Sie haben selbst Beispiele gegeben, wie sie sich die Behandlung der indischen Metrik denken. Welches ist ihr Standpunkt?

Oldenberg behandelt ZDMG XXXVII S. 54 die elf- und zwölfsilbigen Pâda der vedischen Trishṭubh- und Jagati-Strophen sowie die achtsilbigen der Anushṭubh-Strophen in ihrer historischen Entwicklung bis zu den späteren Indravajrâ- und Vaṃçasthâ-Strophen und dem Çloka. Er beobachtet sorgfältig die Quan-

titäten, und wo sich dieselben in älterer Zeit noch nicht zur Bestimmtheit hindurchgerungen haben, weist er durch Zählungen das Überwiegen gewisser Quantitäten an gewissen Versstellen nach, woraus sich das langsame Hinarbeiten der poetischen Technik auf jene spätere Bestimmtheit erkennen lässt. Er beobachtet auch Cäsuren und findet, dass sie in gewissem Zusammenhange mit der Gruppierung der Quantitäten stehen. So gewinnt er Schemata, mehr oder weniger wandelbar in älterer Zeit, aber immer bestimmter sich ausprägend in späterer Zeit, bis sie zuletzt in stereotypen Formen enden. Hiermit hat die Metrik für Oldenberg ihr Endziel erreicht. Die Frage, warum entwickeln sich die Quantitäten so und nicht anders, oder welcher Rhythmus beherrscht das Schema, wird von ihm gar nicht aufgeworfen.

Jacobi ZDMG XXXVIII S. 590 beschäftigt sich nur mit den nachvedischen Metren, deren Schema eine feste Gestalt angenommen hat. Er stellt die Metren nach der Ähnlichkeit ihrer Schemata äusserlich zusammen und zieht daraus Schlüsse auf ihre Verwandtschaft, wie wenn man nach der äusseren Ähnlichkeit zweier Menschen schliessen wollte, dass sie Vater und Sohn oder Brüder sind. Es ist nicht ausgeschlossen, dass man das Richtige zufällig trifft, aber bindend sind solche Schlüsse nicht. Es fehlt ihnen die allgemeine Gültigkeit der Voraussetzung, und es lässt sich kaum anders erwarten, als dass Formen mit einander in Beziehung gesetzt werden, welche trotz gewisser schematischer Ähnlichkeit rhythmisch durchaus von einander zu scheiden sind, wie auf S. 610 bei der Herleitung des Vasantatilakâ aus einer Trishṭubhform, oder der Lalitâ, Mañjubhâshiṇi u. a. aus einer ähnlichen Jagatîform.

Dass eine Erklärung, wie die von Vaitalîya aus der Jagatî auf S. 592, wo Silben beliebig von einem Schema abgerissen und einem anderen hinzugefügt werden, nichts ist als eine rein mechanische Operation, wird dem klar sein, der die Anforderungen kennt, welche an eine wissenschaftliche Behandlung der Metrik zu stellen sind. Dasselbe gilt von der Ableitung der Aryâ aus der Trishṭubh S. 600 und 601.

Gegenüber einer so äusserlichen Auffassung der Metrik muss mit aller Entschiedenheit betont werden, dass an eine metrische Wissenschaft ohne Rücksicht auf den Rhythmus nicht zu denken ist. Es ist das Verdienst der bahnbrechenden Rhythmiker unserer Zeit, gezeigt zu haben, dass der Rhythmus die Seele der Metrik, die das Schema durchdringende Kraft ist, gegenüber welcher die metrischen Formen

nur die subjectiven Einkleidungen sind, deren sich die verschiedenen Völker und Zeitstufen zum rhythmischen Ausdruck bedienen. Die Metrik ist also die Wissenschaft von dem in der Poesie verkörperten Rhythmus.

Die Zeiten sind vorüber, wo man nur sammelte, um Sammlungen zu haben. Jetzt handelt es sich darum, im Mannigfaltigen die Einheit zu erkennen, und es giebt in der Metrik nur eine Einheit, den Rhythmus.

Oldenberg und Jacobi stehen inbezug auf die indische Metrik auf derselben Stufe wie G. Hermann und seine Vorgänger inbezug auf die griechische. Es galt damals nicht für anstössig, Jamben und Trochäen, Daktylen und Anapäste oder andere mögliche und unmögliche Füsse zu einem einheitlichen Ganzen sich verbinden zu lassen. Nach dem Rhythmus fragte man nicht. Genug, dass man das Schema kannte, und man erlaubte sich dieses Schema nach Willkür zu zerlegen, ähnlich wie Jacobi die Einteilung in Gaṇas bei einer Reihe von Metren angewendet hat, ohne über ihre Berechtigung sich irgend zu erklären.

Die prinzipielle Bedeutung der Rhythmik erkannte zuerst Boeckh für die griechische Metrik. Vgl. in seiner Schrift über die Versmasse des Pindaros S. 178 ff. Cap. IX: „Ob die Rhythmen der Alten, insbesondere die Pindarischen, Takt hatten.“ Und seit Westphal durch Aufdeckung der antiken Theorie des Aristoxenos die Gestalten des Rhythmus an der griechischen Poesie zur deutlichen Anschauung gebracht hat, zog die metrische Forschung immer weitere Kreise, und man fand, dass selbst Völker, deren Poesie anscheinend auf der verschiedensten Stufe steht, in den Elementen des Rhythmus zusammenstimmen.

Die Entdeckung der Rhythmik verhält sich zur Metrik etwa so, wie sich die Boppsche Schöpfung der vergleichenden Grammatik verhält zu der sog. Grammatik derer vor ihm oder die Textkritik Haupts und Lachmanns zu der des vorigen Jahrhunderts. Wer die Berechtigung leugnet, die an dem Stoffe der griechischen Poesie erkannten und erprobten allgemeinen Grundsätze vom Leben des Rhythmus aufs Indische zu übertragen, verteidigt die Meinung des Mannes, welcher den Satz von der historischen Entwicklung der Sprache wohl für die arischen Sprachen zugiebt, aber seine Uebertragung auf semitisches Gebiet für eine Verwechselung des Was mit dem Wie erachtet — oder dessen, der meint, die Grundsätze europäischer Textkritik könnten nicht Geltung haben für

die indischen Mss., welche ja in anderen Alphabeten geschrieben seien.

Der Rhythmus ist keine Eigentümlichkeit der griechischen Metrik. Er ist die allgemeine Grundlage jeder Metrik. Auf dieser Grundlage hat allerdings Aristoxenos und auf ihn zurückgehend Westphal zunächst nur die griechische Metrik dargestellt. Dieses Gebäude ist mit einer staunenswerten Konsequenz und Meisterschaft aufgeführt, würde aber gleichwohl keine Bedeutung über den Rahmen der griechischen Poesie hinaus haben, wenn nicht jene allgemeine Grundlage, jenes naturwissenschaftliche Prinzip, der Rhythmus in ihm zu einer so klaren Anschauung gebracht wäre.

Dieses Prinzip und nichts weiter habe ich in der indischen Metrik vorausgesetzt, mit anderen Worten den Unterschied von gehobenen und gesenkten Silben (Thesen und Arsen). Es ist ungereimt, diesen Unterschied in der indischen Metrik leugnen[1]) zu wollen. Die griechische, lateinische, deutsche, englische Metrik, ebenso die der romanischen und slavischen Völker kennt diesen Unterschied trotz ihrer sonstigen grossen Verschiedenheit. Und doch ist die Verschiedenheit, welche zwischen griechisch-lateinischer und deutscher u. s. w. Metrik besteht, eine weit grössere als die zwischen griechisch-lateinischer und indischer Metrik. Und so werden wohl auch die Inder Thesen und Arsen, d. h. rhythmische Bewegung in ihrer Poesie gehabt haben, mögen die national-indischen Theoretiker immerhin über diesen Punkt schweigen.

Hat doch auch die musikalische Theorie in Europa gerade die rhythmische Seite der Musik erst sehr spät in ihre Betrachtung gezogen. Ich setze die Worte hierher, mit welchen Westphal sein erstes Vorwort zu seinen Elementen des musikalischen Rhythmus (Erster Teil, Jena 1872) beginnt. „„Die Krafft des Rhythmi ist in der melodischen Setzkunst ungemein und verdient allerdings einer besseren Untersuchung, als sie bisher gewürdigt worden. Die Componisten haben, in diesem Stücke sowohl als in vielen andern nicht weniger wichtigen Dingen der melodischen Wissenschaft mit ihrer ganzen Uebung noch nichts mehr erhalten, als einen verwirrten oder undeutlichen Begriff, scientiam confusam, keine Kunst-

[1]) Jacobi: Über die Entwicklung der indischen Metrik in nachvedischer Zeit, ZDMG XXXVIII, S. 615 sagt: „Diese Prinzipien der indischen Metrik sind andere als bei den Griechen. Bei letzteren liegt überall der Gegensatz von Arsis und Thesis zu Grunde. Den Indern ist derselbe unbekannt —." Etwas vorsichtiger drückt er sich aus Gött. gel. Anz. 1886, S. 963 Mitte.

form: so wie der Pöbel rhetorische Redensarten braucht, ohne sie als solche zu kennen.""

„So klagte vor fast anderthalb hundert Jahren der treffliche Musiktheoretiker Mattheson. Wir wollen nicht urgieren, dass er in jenen Worten die musikalische Praxis und die musikalische Theorie nicht recht auseinanderhalten kann, aber was die Theorie des musikalischen Rhythmus anbetrifft, so passen jene Worte nicht bloss für die damalige, sondern auch noch für unsere Zeit." So Westphal, und er ist es erst gewesen, der in diese scientia confusa Einheit und System gebracht hat.

Wir dürfen uns nicht wundern, dass dies so spät geschehen ist; denn der Rhythmus ist etwas Naturgemässes und stellt sich in Musik und Poesie von selbst ein, kein mühseliges Studium ist nötig, um ihn anzuwenden. Das jedem Menschen innewohnende rhythmische Gefühl leitet den Musiker wie den Dichter unfehlbar richtig, ohne dass er sich Rechenschaft abzulegen braucht von den Grundsätzen, welche später möglicherweise die Wissenschaft in seinen rhythmischen Gebilden entdeckt.[1]) Es liegt hier dasselbe Verhältnis vor wie zwischen Sprache und Sprachwissenschaft. Durch alle Zeiten haben die Völker ihre Sprache unbewusst richtig gesprochen, ehe es der Sprachwissenschaft gelang, die Gesetze

---

[1]) Es ist unrichtig, wenn Prof. Jacobi meint, dass bei den Indern der Mangel eines rhythmischen Systems wie das des Aristoxenos die Ursache gewesen wäre, warum sie von den einfachen ursprünglichen Rhythmen abgingen. „Denn," sagt er in der Rezension meines Buches über die Trishṭubh-Jagatî-Familie (Göttinger gelehrte Anzeigen 1886, S. 963), „eine solche Rhythmik geht eben wegen ihrer Einfachheit, Klarheit und strengen Gesetzmässigkeit in Fleisch und Blut über; wie sie ausgeht von einem einfachen rhythmischen Gefühl, bildet sie letzteres aus und verleiht ihm Festigkeit. Nimmermehr würden die Inder von diesem System zu ihrem jetzigen übergegangen sein —". Man muss die Geschichte der rhythmischen Wissenschaft und ihr Verhältnis zur poetischen Praxis bei den Griechen wenig kennen, wenn man behaupten kann, dass die Griechen gerade durch des Aristoxenos Rhythmik bei einfachen Rhythmen zurückgehalten worden wären. Vielmehr steht es fest, dass die komplizierten rhythmischen Gebilde in den Chorliedern der Tragödie und Komödie gerade dem Einfluss einer zunftmässig betriebenen theoretischen Wissenschaft zu verdanken sind, einer Dichterschule, die allmählich eine Theorie ausbildete, welche von Aristoxenos in ein einheitliches System gebracht wurde. Späterhin, als diese Theorie den Dichtern mehr und mehr fremd wurde, kehrte man auch wieder zu einfacheren Rhythmen zurück. Überall folgt ja die Theorie der Praxis nach, und wo sie die Praxis beeinflusst, wirkt sie nicht hemmend, sondern ausbildend, vervollkommnend auf dieselbe ein.

und Regeln zu finden, welche den Sprachbildungen zu Grunde liegen.

So lange ein Dichter rhythmisch dichtet, wird er auch metrisch dichten, und wenn er in Metren dichtet, müssen sie rhythmisch sein, oder er hat nicht in Metren, sondern in Prosa gedichtet. Gegenüber einer Auffassung der Metrik, welche dieselbe zum reinen Schema herabsetzt, bleibt nichts übrig als diesen Gedanken immer von neuem zu wiederholen. Hebung und Senkung, Thesis und Arsis, das ist das Prinzip, welches in jeder Metrik herrschen muss.

Dieses Prinzip ist zunächst ganz unabhängig von der Beschaffenheit der Silben. Wie die letzteren sich zu diesem Prinzip verhalten, welche Silben gehoben, welche gesenkt werden, das stellt sich bei verschiedenen Völkern verschieden heraus. Wir beobachten, dass das alte Zendvolk weder Quantität noch Wortaccent berücksichtigte, dass es ganz willkürlich den rhythmischen Nachdruck auf ganz beliebige Silben fallen liess.[1]) Die Metrik

[1]) Allen: Über den Ursprung des homerischen Versmasses, Z. f. vergl. Sprachforschung, XXIV. S. 559 f., eine Stelle, an welcher er in gleicher Weise wie ich gegen die unrhythmische Auffassung einer Poesie ankämpft: „— hier haben wir uns vor der irrigen Meinung zu hüten, dass die Zendgedichte, weil sie nur nach silbenzählender Art gebaut sind, deshalb keine rhythmische Einteilung der Reihen, keine Arsis und Thesis gehabt haben. Der Ausdruck „silbenzählend“ ist von selbst ein wenig irre führend. Die Zählung der Silben, wenn sie auch für den Dichter beim Bau der Verse das Massgebende war, kann unmöglich das Hauptmoment beim Vortrage desselben gewesen sein. Die Zendverse wie alle andern müssen einen Rhythmus gehabt haben, und das Wesen des Rhythmus besteht in einem nach bestimmten Zeitintervallen wiederkehrenden Nachdruck. Mit Recht legt Westphal hierauf Gewicht. „Ein Rhythmus aber muss in ihr“ — der Avestapoesie — „geherrscht haben; denn wozu wäre sonst die Gleichförmigkeit der Silbenzahl, der Cäsur und der Versanzahl in der Strophe so genau beobachtet?“ Entschieden hat sich Geldner im obenerwähnten Werke (Über die Metrik des jüngeren Avesta, Tübingen 1877) geirrt, indem er einen eigentlichen Rhythmus den Zendgedichten abspricht. „Ich habe,“ sagt er, „aus den statistischen Zahlenergebnissen die feste Überzeugung gewonnen, dass weder in der Silbenmessung noch in der Verteilung von betonten und tonlosen Silben ein festes Gesetz waltete: ein gleichmässig wiederkehrender Tonfall wie eine geregelte Verteilung von Hebungen und Senkungen auf bestimmte Silben bleibt somit für diese Dichtungen gänzlich ausgeschlossen.“ Aber das folgt ja gar nicht. Wer sagt uns etwa, dass ein rhythmischer Ictus nur da vorhanden sein könne, wo die Quantität oder der Wortaccent des Verses sich darnach richtet? Vielmehr war es eben das Vorhandensein eines Rhythmus, das den Ansatz und den Grund zu jenen Gesetzen der „Silbenmessung“ und der „Verteilung der

der germanischen Völker wählt den Wortaccent zum Träger des Ictus.[1]) Die Griechen und Römer haben hinwiederum den Wortaccent nicht berücksichtigt, dafür aber die Quantitäten der Silben scharf ausgeprägt, sie haben bestimmt gesonderte Längen und Kürzen. Aber sie haben die Längen und Kürzen nicht ausgebildet, bloss um Längen und Kürzen zu haben, sondern weil der denselben aufgeprägte Rhythmus nach einem bestimmten Masse der Silben hindrängte. Ebenso verhält es sich mit der quantitierenden indischen Metrik. Was können denn Längen und Kürzen — und dies gilt in besonderem Grade von der indischen Metrik, wo dieselben so bestimmt und wandellos auftreten — für einen anderen Zweck haben, als beim Vortrage ins Ohr zu fallen? Müssen sie denn dann nicht nach einer bestimmten Ordnung vorgetragen werden? Wird denn nicht diese Ordnung gestört, wenn man bloss den Wortaccent[2]) spricht, der sich durchaus nicht an eine be-

---

betonten und tonlosen Silben" gab: es sollte nämlich das Gesprochene an das schon vorhandene rhythmische Schema besser anbequemt werden. Geldner meint ferner, dass Gleichheit der Silbenzahl und Einförmigkeit im Strophenbau eine für den primitiven Dichter genügende Grundlage der gebundenen Rede sei. Für den Dichter als Dichtungsprinzip ja: für den Vortragenden und die Zuhörer gewiss nicht. Schon deshalb nicht, weil die Gleichheit der Silbenzahl, wofern sie nicht durch rhythmischen Vortrag unterstützt wird, dem Zuhörer gar nicht vernehmbar wäre. Das menschliche Gehör vermag nicht eine Gruppe von acht Silben als ein Ganzes genau zu fassen. Man weiss nicht, ob man sieben, acht oder zehn Silben hört. So wäre die Gleichheit der Reihen ganz und gar zwecklos und unnütz, falls diese Reihen nicht durch den Rhythmus in kleinere, dem Ohre leicht fassbare Einheiten — also in Versfüsse — geteilt wären."

[1]) Westphal: Elemente des musikal. Rhythmus, S. 22 Anm.: „Von unseren modernen Nachbarvölkern halten die Engländer bei der Rhythmisierung ihrer Sprache gleich uns das Gesetz vom Zusammenfall der rhythmischen Ictussilbe mit der den Wortaccent tragenden Silbe fest. Die romanischen Völker, Italiener und Franzosen, sind in dieser Beziehung weniger feinfühlend, bei ihnen ist es hinreichend, wenn bloss der letzte rhythmische Ictus einer rhythmischen Reihe oder einer Periode mit dem Wortaccente sich vereint." Also halb silbenzählend, halb accentuierend, wie die vedischen Verse halb silbenzählend, halb quantitierend.

[2]) Dies sagt Jacobi ausdrücklich, Gött. Gel. Anz. 1886, S. 962 Anm. von dem Vortrage indischer Râgas und Râginis durch Bhandarkar, wie er an anderen Stellen (ebendas. S. 964 u. ZDMG XXXVIII S. 594 Anm. 2) von einem Vortrage im Recitativ spricht. Auf den Vortrag kommt es allerdings an. Und die sorgfältigste Beobachtung desselben, namentlich auch des Verhältnisses, in welchem „stroke" und „kâl" zum Vortrage stehen, welchen Zweck, welchen Wert sie für denselben haben, muss die Frage entscheiden,

stimmte Stelle im Verse bindet? Es klingt fast sonderbar, diese Sache nach den einschneidenden Arbeiten von Boeckh, Apel, Westphal und anderen noch heutzutage verteidigen zu müssen, nachdem ein halbes Jahrhundert und mehr verflossen ist, als jene G. Hermannsche Ansicht, welcher die Auffassungen von Oldenberg, Jacobi u. a. nur allzu ähnlich sind, ein für alle Mal aus dem Gebiete der antiken Metrik verwiesen wurde.

Der Wortaccent verdient gewiss beim Vortrage Berücksich-

---

ob die Inder Thesis und Arsis gehabt haben. Gerade über diesen Punkt wünschte ich recht genau unterrichtet zu sein.

Ich bin weit entfernt zu meinen, dass man den Wortaccent beim rhythmischen Vortrage nicht hören solle. Im Gegenteil ist es ein Vorzug des Vortrages, wenn in ihm zugleich rhythmischer Ictus und Wortaccent hervortreten. Der Vers ist nicht blos leere Form, er hat auch einen logischen Inhalt. Die Form wird erkannt durch den Ictus, der Sinn durch den Wortaccent. Wer homerische Hexameter nur streng nach dem Rhythmus liest, liest schlecht. Wer ein deutsches Gedicht auf diese Weise hersagt, der „leiert" es „herunter", wie bisweilen Kinder thun. Beides, Sinn und Rhythmus, muss zugleich beachtet werden. So entsteht eine gewissermassen schwebende Vortragsweise, welche im Griechischen mehr noch als im Deutschen hervorgetreten sein muss. Denn in unserer Poesie fällt Ictus und Wortaccent meistenteils zusammen, und so verbindet sich das logische mit dem rhythmischen Elemente.

Der rhythmische Ictus beruht auf der Tonstärke, der Wortaccent im Griechischen, Römischen (wenigstens in der klassischen Zeit), Indischen auf Tonhöhe, mit welcher allerdings immer eine gewisse Stärke des Tons verbunden ist. Im Deutschen ist aber der Wortaccent wesentlich Tonstärke. Diese verschiedene Beschaffenheit des Wortaccents in den verschiedenen Sprachen war der Grund, warum in den drei erst genannten Sprachen Ictus und Wortaccent auseinandergehen, während im Deutschen beide zusammenfallen.

Aber es giebt auch Gedichte, welche diese Forderung nicht so streng beachten und deshalb ihre Tadler finden. So im „Erlkönig":

Mein Vater, mein Vater, jetzt fasst er mich an!
Erlkönig hat mir ein Leids gethan!

– –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́
– –́ ⏑ ⏑ –́ – –́ – –́.

Wir werden den zweiten Vers gewiss nicht genau nach dem Rhythmus vortragen, sondern schwebend deklamieren:

Erlkönig hat mir ein Leids gethan!
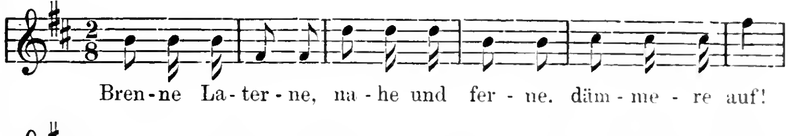
´´⌒ ⏑ ⏑ –́ – –́ – –́.

Der erste Accent in Erlkönig ´´⌒ ⏑ bezeichnet den Wortaccent, der zweite den rhythmischen Ictus. Diese Dissonanz hat hier etwas besonders Schönes, es malt sich in ihr der letzte Aufschrei des zu Tode geängstigten Kindes.

tigung, nicht nur bei uns, sondern in noch höherem Grade bei anderen Völkern, in deren Poesie beide Accente naturgemäss auseinanderfallen. Aber wer bloss nach dem Wortaccent vorträgt, trägt unrhythmisch vor, verwischt das metrische Gebilde, spricht die Poesie als Prosa.

In der Musik gilt das gleiche Gesetz von der Hervorhebung der Icten. Jeder Takt wird durch einen, ja nach seinem Umfange auch durch zwei oder mehrere stärkere Töne markiert, wodurch nicht nur seine Ausdehnung, sondern auch seine innere Gliederung hervorgehoben wird, obwohl diese Hervorhebung hier nicht einmal so unerlässlich ist wie in der Poesie.

Zunächst einige Beispiele für den Ictus in der Musik (nach Westphal El. d. musik. Rhythmus S. 71: Spohrs Faust Nr. 9, Allegretto Chor):
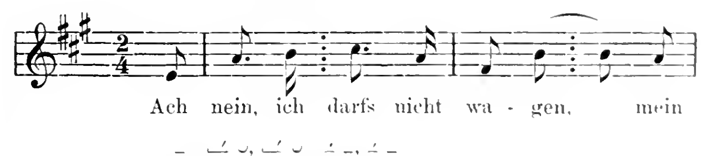




in antiken rhythmischen Zeichen ausgedrückt:

⏊ ⏑ ⏑ | ⏊ – ⏊ ⏑ ⏑ ⏊ – ⏊ ⏑ ⏑ ⏘[1]
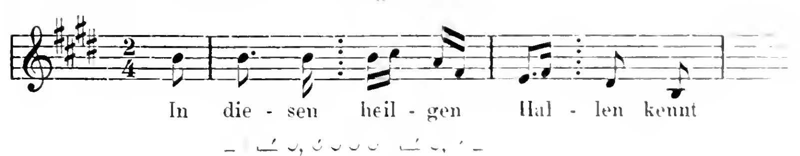
⏊ ⏑ ⏑ | ⏊ – ⏊ ⏑ ⏑ ⏊ – ⏊ ⏑ ⏑ ⏘.

Viel häufiger verbinden sich je zwei $^2/_8$-Takte zu einem dipodischen $^4/_8$-Takte, dessen gewöhnliche Bezeichnung $^2/_4$-Takt ist; Beispiele bei Westphal Elemente d. mus. Rh. S. 61 u. 62.

Don Juan Nr. 6 Andante:



– ⏗ ⏑, ⏗ ⏑ ⏊ –, ⏊ –

Zauberflöte Nr. 15 Larghetto.
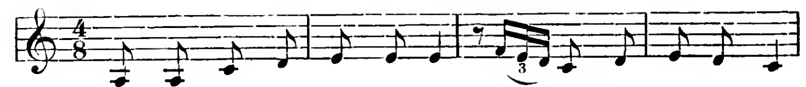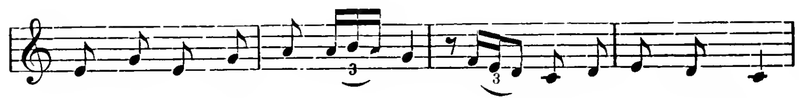


– ⏗ ⏑, ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏗ –, ⏊ –

---

[1] ⏘ ist das Zeichen des τετράσημος, ein χρόνος von 4 Moren.

In demselben Takte hat Tagore auch einige englische Strophen in Hindumusik gesetzt. Er bezeichnet den Takt als Tâla Thoongree. Vgl. Tagore, English verses set to Hindu Music p. 80:



Hur - rah! hur - rah for Eng-land Her woods and val-leys green.



Hur - rah for good old Eng - land! Hur - rah for Eng-lands Queen!

Bezeichnen wir die Triolenform durch die zweizeitige Länge, so ergiebt sich folgendes Schema nach antikem Muster:

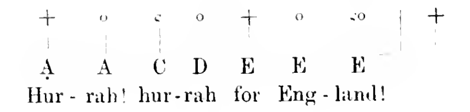
–́ –, –́ – | –́ –, ⏝́

λ –, –́ – | –́ –, ⏝́ |

–́ –, –́ – | –́ –, ⏝́

λ –, –́ – | –́ –, ⏝́ |

λ bedeutet die zweizeitige Pause, in diesem Falle der Achtelpause entsprechend. Tagore giebt auch jedesmal die indische Notation an mit den Zeichen für âghâta (beating) ≟ und virâma (rest) o — am Anfange jedes Tâla heisst der âghâta sama und sein Zeichen ist +. Die Bezeichnung der Noten ist dagegen in genannter Schrift nicht die indische, sondern die europäische. Danach nimmt sich obiges Lied folgendermassen aus Vgl. Tagore English verses p. 79:

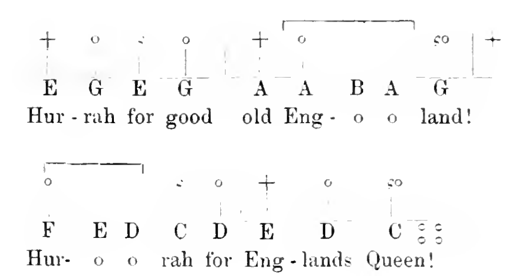


o c o + o o

F E D C D E D C

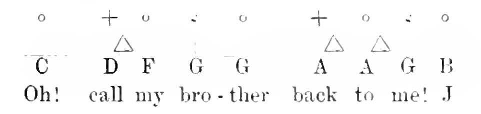
Her o o woods and val - leys green;

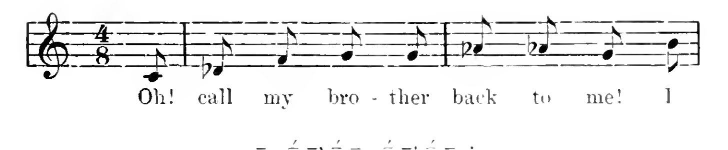
Die Triole „Her o o“ muss offenbar nicht wie Tagore thut durch 3 ♪♪♪, sondern durch 3 ♬ ausgedrückt werden.



Man sieht, dass jedesmal der âghâta resp. sama im indischen Schema an die Stelle des Ictus im antiken Schema fällt, während der virâma die gesenkten Taktteile kennzeichnet.

Eine Melodie mit Auftakt im Thoongree-Tâla findet sich bei Tagore l. c. p. 104 u. 105:





Ein guter musikalischer Vortrag erfordert durchaus, dass die gehobenen Taktteile oder die Thesen durch eine stärkere Betonung markiert werden. Es ist Regel, den Taktstrich so zu setzen, dass er vor einen gehobenen Ton zu stehen kommt, obwohl nicht vor einem jeden solchen der Taktstrich gesetzt ist. Über die Anwendung desselben bei den modernen Musikern vgl. Westphal El. des mus. Rhythmus S. 45. 109. 229. 239 und Einl. XLIII.

Gegen den rhythmischen Vortrag darf man nicht die Orgelmusik ins Feld führen, wo jede Betonung eine bare Unmöglichkeit ist. Darüber sagt Westphal l. c. S. 106 und 107: „Uns ist ein Gefühl für Rhythmus immanent, welches selbst in die durchaus mit gleicher Stärke vor sich gehenden Pendelschläge eine rhythmische Gliederung hinein bringt und den einen als stärkere Thesis, den anderen als schwächere Arsis empfindet, — ein Gefühl, welches von den Tönen der Orgelmusik, obwohl sie gerade wie die Pendelschläge mit durchaus gleicher Stärke einander folgen, dennoch die einen als schwere, die andern als leichte Taktteile auffasst, gerade so, wie dies in der Intention des Komponisten lag. Nicht durch die Orgel, aber durch andere Musik, und sollte dies auch nur der zu der Orgel doch immerhin in einer gewissen Beziehung stehende Gesang sein, hat unser Ohr den Gegensatz von schweren

und von leichten Taktteilen hinlänglich kennen zu lernen Gelegenheit gehabt und, nachdem diese rhythmischen Verhältnisse auf diese Art unserem Sinne, wenn wir so sagen dürfen, sich eingeprägt haben, fassen wir leicht, welche Töne sich der Komponist eines Orgelstücks als Arsen und Thesen gedacht hat; denn in der Orgelkomposition sind die rhythmischen Verhältnisse genau dieselben wie in einer jeden andern, wenn auch das Orgel-Spiel keine Accente unterscheiden kann —".

Dieses Prinzip der Hebungen und Senkungen ist also der Musik ebenso eigentümlich wie der Poesie und muss in beiden vorhanden sein; es ist eben das gemeinsame Prinzip von beiden. In der indischen Musik, mag sie tonisch[1]) noch so verschieden von der europäischen sein, beweist doch das Vorhandensein des âghâta, dass sie Rhythmus besitzt. Dasselbe wird bewiesen durch das Taktschlagen — was sollte Taktschlagen für einen andern Zweck haben als den Rhythmus zu kennzeichnen. Der Takt wird ebenso bei den Indern durch Händeklatschen und Tamtamschläge wie bei den Europäern durch die Bewegungen des Taktstocks in freier Luft markiert. Und wenn uns überliefert wird, dass auch bei den Griechen die Chöre durch einen ἡγεμών geleitet wurden, welcher durch lautes Takttreten sich bemerklich machte — um vernehmlicher aufzustampfen, band er sich ein hölzernes ὑποπόδιον, genannt κρουπέζη, βάταλον, scabellum unter den rechten Fuss — so sehen wir, wie wenig es selbst den Griechen auffiel, wenn ihrem rhythmischen Gefühl eine derartige geräuschvolle Unterstützung zu Teil wurde.

Jacobi Göttinger gel. Anz. 1886 S. 961 sagt: „Was für unsere Musik der Takt ist, das ist für die indische der Tâla; er wird der aṅkuça des Elephanten = Musik genannt. Der Tâla giebt die Zeit an und wird durch Händeklatschen, den Mṛidanga (Tam-tam) und ähnliche Instrumente deutlich hörbar gemacht. Hier müssten wir also die verkörperte Rhythmik finden. Was lehren nun aber die Inder über den Tâla? Es giebt fünf Haupttâla": und nun führt er dieselben an und fährt fort: „Daneben kommen auch sehr einfache aus zwei etc. Zeiteinheiten bestehende Tâla vor, wie Ekatâla und andere. Der Tâla, welcher also die Grundlage und die konstituierende Einheit bildet, kann verglichen mit dem, was wir Rhythmus nennen, etwas sehr kompliziertes sein, ein Rhythmus höherer Ordnung, der sich nicht auf den einfachen Rhythmus zurückführen zu lassen braucht." Man kann nicht über den Rhythmus der indischen Musik urteilen, wenn man ihn nicht vorher

[1]) Diese tonische Seite der indischen Musik meint Jacobi Gött. gel. Anz. S. 963 offenbar, wenn er sagt, dass wir nimmermehr von unserer Musik zur indischen übergehen können, da sie uns immer als etwas unserer Musik Heterogenes erscheinen wird. Aber die tonische Seite geht uns hier gar nichts an, es handelt sich lediglich um die rhythmische.

untersucht hat. Eine Zusammenstellung von Noten wie im Tâla caccatputaḥ 𝅗𝅥 𝅗𝅥 ♩ 𝅗𝅥. ergiebt noch keineswegs einen Rhythmus. Dieser entsteht erst dadurch, dass eine oder zwei derselben einen Nachdruck erhalten, also etwa 𝅗𝅥 𝅗𝅥 ♩ 𝅗𝅥. oder 𝅗𝅥 𝅗𝅥 ♩ 𝅗𝅥. Dies zu untersuchen, ist von der grössten Wichtigkeit — auf der Klarlegung der Begriffe âghâta, virâma, sama beruht die Erkenntnis des Rhythmus in der indischen Musik. Daher ist es auch verfrüht, hier komplizierte rhythmische Bildungen anzunehmen, da möglicherweise nur einfache rhythmische Verhältnisse zu Grunde liegen. Eine solche Untersuchung ist gewiss ebenso wertvoll für die Kunde der Musik selbst als mittelbar für die Metrik — aber es ist unrichtig, sie für den unumgänglichen Vorläufer zu metrischen Untersuchungen zu halten.

Ist aber der Rhythmus wirklich ein allgemeines Prinzip, so fällt auch der Vorwurf Oldenbergs in seiner Rezension meines Buches über die Trishṭubh-Jagatî-Familie, Deutsche Litteraturzeitung, VIII. Jahrg. 1887, Sp. 196, in nichts zusammen, dass ich nicht versucht habe ohne den Gedanken an Aristoxenos und Westphal die in den indischen Trishṭubh- und Jagatîformen vorliegenden Verhältnisse mir klarzumachen. Dem stelle ich die Frage entgegen: Hat denn Oldenberg den Gedanken an eine rhythmische Auffassung der Metrik überhaupt einmal erwogen? Hat er je an eine andere als rein äusserliche Auffassung der Metrik gedacht? Ich glaube nicht. Zwar sprechen Oldenberg und Jacobi mehrfach von Rhythmus, ersterer z. B. ZDMG XXXVII S. 55 f., wo er auch von jambischem Eingang der Trishṭubh- und Jagatî-Verse redet, letzterer unter anderem Göttinger gel. Anz. 1886, S. 961 und 964. Was verstehen nun beide Gelehrten unter Rhythmus? Aus Oldenbergs Schriften wird sich das schwer erkennen lassen. Aber Jacobi giebt näheren Aufschluss. Er erklärt zunächst auf S. 961, dass man den Rhythmus der indischen Musik studieren müsse, um zu einer rhythmischen Theorie für die indische Metrik zu kommen und fährt fort: „Dieses unterlässt nun Dr. Kühnau und begnügt sich damit, die Rhythmik der Griechen ohne weiteres auf die indischen Metra anzuwenden. Er wirft nicht einmal die Frage auf, ob die indische Musik in dem Sinne eine rhythmische sei, wie die griechische und die mit ihr in genetischem Zusammenhange stehende moderne Musik. Es ist nun aber leicht zu zeigen, dass die indische Musik eine ganz andere rhythmische Grundlage hat, als die griechische und die moderne; dass bei ihr der Begriff Rhythmus ganz anders gefasst werden muss.“ Nach dieser anderen Fassung des Begriffes Rhythmus suche ich aber vergebens bei Jacobi. Hören wir nun, was er auf S. 964 sagt: „In der ältesten

Zeit (der indischen Poesie) war nur der letzte Teil eines Verses bestimmt rhythmisiert; in der vedischen Periode dringt die prosodische Bestimmtheit weiter nach dem Anfange vor. Bei den Achtsilbnern (Gâyatrî und Anushṭubh) ist das vorausgesetzte ältere Verhältnis noch ganz deutlich: Die vier letzten Silben haben meist iambischen Rhythmus (Diiambus und Paeon secundus), die vier ersten sind noch unbestimmt. Wurden sie nun, wie Dr. Kühnau behauptet, trotz der widersprechenden Prosodie in demselben Rhythmus vorgetragen resp. gesungen, wie die vier letzten Silben? Die Betrachtung der Entwicklung der indischen Metrik bringt mich zur Annahme, dass sie nicht rhythmisch, sondern im Recitativ d. h. unrhythmisch vorgetragen wurden. Gehen wir von der vedischen Periode zur epischen über, so finden wir den Achtsilbner im Çloka wieder. Der diiambische Ausgang ist zur festen Regel geworden im 2. und 4. Pâda, vor demselben ist aber ein unmittelbar sich anreihender Jambus aufs strengste verpönt. Wir sehen also einen deutlichen Gegensatz zwischen dem letzten Fuss und dem vorletzten: beide dürfen nicht denselben Rhythmus haben. Dieser Gegensatz der Rhythmen in benachbarten Füssen (welcher in der älteren Zeit als Gegensatz zwischen rhythmisch bestimmten und unbestimmten Versteilen vorgebildet war) wirkt nun weiter die sich entsprechenden Schlussteile aufeinanderfolgender Pâda treten ebenfalls in rhythmischen Gegensatz. Also, da der vierte Fuss ein Diiambus (oder Paeon secundus) sein muss, darf es der zweite nicht sein; weil der zweite kein Diiambus sein darf, kann der erste es sein. In dieser Zeit sehen wir also als Grundgesetz: Gegensatz der Rhythmen[1]); durch denselben bildet sich als neue rhythmische Einheit der Fuss von vier Silben aus.“

Also Gegensatz der Rhythmen, sagt Jacobi. Nein, Gegensatz der Prosodie. Bei solcher Begriffsverwechselung ist es nicht wunderbar, wenn selbst so elementare Dinge, wie die Grundbedingungen des Rhythmus nicht erfasst werden. Aus diesem Gegensatz der Prosodie folgt noch keineswegs ein Gegensatz der Rhythmen — was soll man sich auch darunter denken, da Jacobi

[1]) „Gegensatz der Rhythmen entspricht zwar nicht genau dem Taktwechsel in der griechischen Rhythmik, aber es ist das nächste Analogon. Da nun in der griechischen Poesie der Taktwechsel immer nur ein Ausnahmefall, in der indischen dagegen Gegensatz der Rhythmen die Regel ist, so zeigt auch dies die grundsätzliche Verschiedenheit der Metrik beider Völker.“

den Taktwechsel ausdrücklich nicht für dasselbe erklärt, sondern nur für das nächste Analogon. Soviel vom Rhythmus im allgemeinen. Diesen und die rhythmisierte Sprache oder die Poesie muss man streng auseinanderhalten.

Die Wissenschaft, welche sich mit der rhythmisch gestalteten Sprache beschäftigt, ist die Metrik. Wie die Sprache tot ist, wenn sie nicht gesprochen wird, so ist auch das metrische Schema tot, wenn es nicht durch rhythmischen Vortrag zum Leben erhoben wird. Tot sind daher die Schemata, welche uns die indischen Theoretiker überliefern, tot ist auch jede Behandlungsweise der Metrik, welche sich auf die Untersuchung der Schemata beschränkt und nicht vielmehr über sie hinaus zur Klarlegung des Rhythmus sich erhebt.

Nun haben die Griechen und Römer in ihrer quantitierenden Poesie drei Rhythmengeschlechter. Wir sehen dieselben auch in der modernen Musik wiederkehren, also auf einem ganz anderen Gebiete. Sollte es gar so widersprechend sein, in der gleichfalls quantitierenden Metrik der Inder dieselben drei Rhythmengeschlechter wiederzufinden? Vielleicht lässt sich auch ein direkter Beweis finden, dass sie hier thatsächlich vorhanden waren. Jacobi ZDMG XXXVIII S. 604 nennt das Metrum Vegavati ⏑⏑, –́⏑⏑, –́⏑⏑, –́– –́⏑⏑, –́⏑⏑, –́⏑⏑, –́– . Die Kommata bezeichnen die Gaṇas, in welche Jacobi dieses Metrum einteilt. Die Accente setze ich zur Markierung der Icten über ihre betreffenden Silben. Jacobi nennt den Rhythmus anapästisch — gewiss mit Recht. Sollte er aber wirklich leugnen, dass gewisse Silben einen gehobenen Ton haben, dass sie Icten tragen, dass sie Thesen sind? Es wird ihm schwer werden. Dasselbe gilt von dem folgenden Metrum Drutamadhyâ –́⏑⏑, –́⏑⏑, –́⏑⏑, –́– ⏑́⏑ ⏑⏑, –́⏑⏑, –́⏑⏑, –́– , dem er daktylischen Rhythmus zuschreibt. Ferner auch von der aus Trochäen zusammengesetzten Yavamati (S. 605) –́⏑ –́⏑ –́⏑ –́⏑ –́⏑ –́⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑ – –́– . Nehmen wir zunächst je einen Gaṇa von Vegavati und Drutamadhyâ vor in der Form –́⏑⏑. Die Inder lehren, dass die Länge das Doppelte der Kürze[1]) sei. Daraus ergiebt sich –́⏑⏑ = 2 + 2 oder Thesis zu Arsis = 2 : 2. Ist das nicht daktylisches (isisches) Rhythmengeschlecht oder $^2/_4$-Takt?

[1]) Wie berechtigt diese Lehre ist, geht daraus hervor, dass die Länge in zwei Kürzen aufgelöst werden kann, ebenso wie im Griechischen. Vgl. Westphal, El. d. mus. Rh. S. 27.

Nehmen wir ferner von Yavamatî einen Fuss in Gestalt von –́ ⏑ = 2 + 1. Thesis : Arsis = 2 : 1 oder jambisches (diplasisches) Rhythmengeschlecht oder $^{3}/_{8}$-Takt. Aus diesen einfachen Beispielen ergiebt sich wenigstens dies mit Sicherheit, dass den Indern zwei unserer Rhythmengeschlechter nicht fremd gewesen sind. Gesteht man mir aber diesen ersten Schluss zu, so muss man mir auch erlauben weiter zu kombinieren. Denn die meisten indischen Metra haben eine kompliziertere Gestalt und sie lassen sich nur durch Kombination erkennen. Zweifach ist die Aufgabe, welche hier gelöst werden muss.

1) Die Silben zu finden, auf welchen der Ictus ruht. Dies ist das Wichtigere. Im richtig vorgetragenen Gedichte treten diese Silben ohne weiteres hervor und bestimmen den Rhythmus.

2) Das rhythmische Verhältnis zu finden, welches zwischen hervorgehobenen und gesenkten Silben besteht, oder wie Aristoxenos sagt, den *λόγος ποδικός* zu bestimmen.
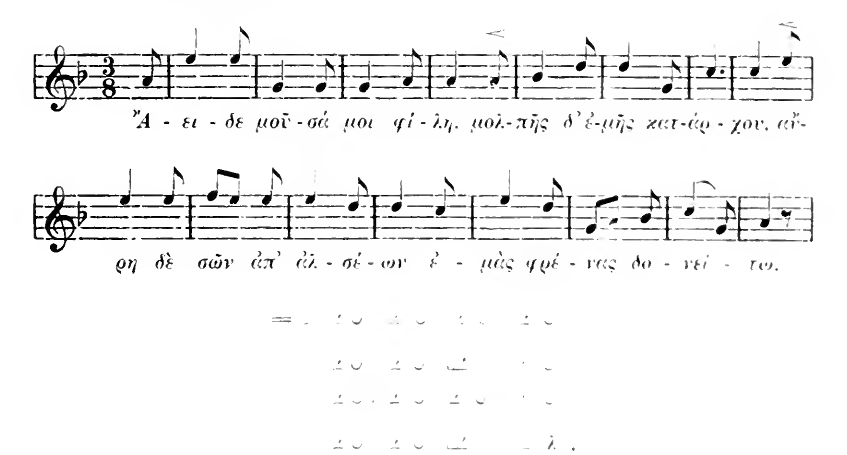
Diese Frage ist praktisch weniger wichtig; denn beim Vortrage eines Gedichts erleidet die strenge rhythmische Bewegung mancherlei Veränderungen. Trotzdem ist die Frage nicht zu umgehen, da dieses Verhältnis gewissermassen der ideale Mittelpunkt ist, um welchen alle Veränderungen der rhythmischen Bewegung sich drehen. Dieselben werden sich nie zu weit von ihrem Ideal entfernen dürfen, um nicht den Rythmus zu vernichten. Daher ist auch der Taktwechsel in ganz bestimmte Grenzen eingeschlossen, die irrationalen Takte, die Einmischung eines anders gegliederten Fusses in eine rhythmische Bewegung sind an besondere Beschränkungen gebunden. Die Poesie hat sich diese Ausnahmen gestattet, soweit das Gesetz des Rhythmus es zuliess, und auch die Musik hat es gethan; denn in mittelalterlichen Chorälen findet sich ebenfalls der Taktwechsel, weil der Gesang damals unison war.

Unsere moderne Musik dagegen hat sich an eine streng rhythmische Messung gebunden. Die Begleitung des Gesanges durch Instrumente, die Instrumentalmusik selbst, die Mehrstimmigkeit, die Ausbildung der Harmonie haben jene präzise Ausprägung der Zeitverhältnisse geschaffen, welche in unserer Musik so streng durchgeführt ist.

Diese Freiheit also, von der streng rhythmischen Messung bis zu gewissem Grade abzuweichen, ist etwas der Poesie und Musik in gleicher Weise Erlaubtes. Dagegen besitzen beide einige Ver-

schiedenheiten, welche in ihrer Natur begründet sind.[1]) So die, dass die Poesie Thesis und Arsis immer scharf sondert, die Musik oft beide verschmilzt. Der Grund hierfür ist der, dass die Sprache jeder Silbe ihren bestimmten Ton giebt, nicht aber, wie die Musik, auf eine Silbe bisweilen zwei oder mehrere Töne vereinigt, sie durch dieselben fortschleift. Daher muss in der Poesie die Verschiedenheit des Tones in Thesis und Arsis einer Verschiedenheit der Silben entsprechen. Ausserdem ist die Dehnung der Silben bei der Poesie in engere Grenzen eingeschlossen als bei der Musik: denn der gesprochene Ton gestattet kein so langes Aushalten als der gesungene — und wenn in der Poesie solche langgedehnte χρόνοι vorkommen, so ist dies ein Zeichen dafür, dass sie gesungen wurde. Ferner bindet sich die Poesie viel enger an die natürliche Beschaffenheit der Sprache als die Musik. Doch muss hier geschieden werden zwischen Altertum und Mittelalter einerseits und Neuzeit andererseits. Die alte und mittelalterliche Musik (im Cantus planus) gab jeder Silbe den zeitlichen Wert, welchen sie in der poetischen Sprache hatte, d. h. Poesie und Musik standen hier noch in ihrem Verhältnisse zur natürlichen Sprache auf gleicher Stufe. Vgl. Westphal. El. des musik. Rhythmus, S. 24 f. Brambach, Rhythmische und metrische Untersuchungen, Einl. VI—VIII.

Ich gebe als Beispiel das antike Lied an die Muse (Westphal l. c. S. XVIII. XIX):

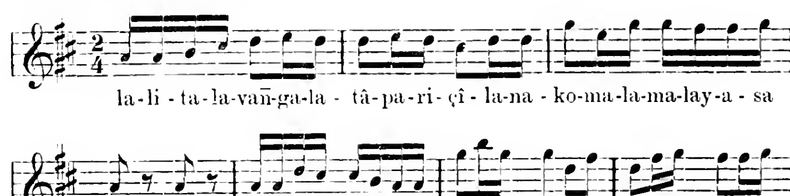


Hierzu füge ich die Melodie einer der schönsten Oden Jayadevas
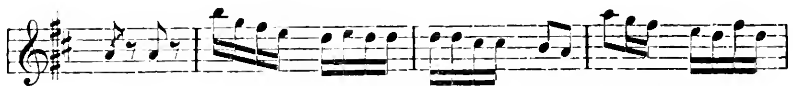
[1]) Ich berücksichtige hier nur die gesungene Musik (Vokalmusik).

(Gitagovinda 1, 27), welche William Jones mitteilt, vgl. Tagore Hindu Music from various authors S. 159:

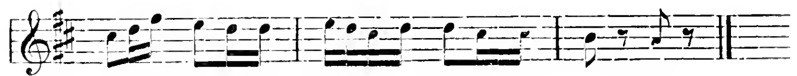
An old Indian air.



mî - re madhukara-nikaraka-rambita - kokila - kûjita - kuñjaku-



tî - re viharati harir-iha sarasava - sante nṛityati yuvatija-



nena saman-sakhi - virahi - ja - nasya dur - an - te.

= ⏖́ ⏑ ⏑, –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑, –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑, ⏖́ ⏑ ⏑ –́ λ, –́ λ
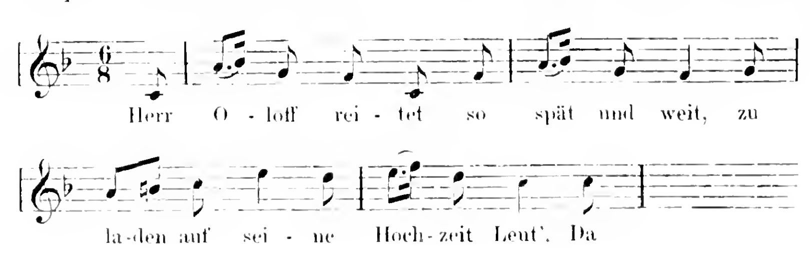
⏖́ ⏑ ⏑, ⏖́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑, –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑. –́ ⏑ ⏑ –́ λ, –́ λ
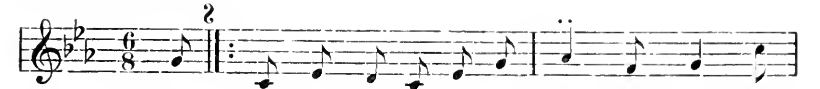
⏑́ ⏑ ⏑, ⏖́ ⏑ ⏑ ⏖́ ⏑ ⏑. –́ –

–́ ⏑ ⏑, ⏖́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑. –́ ⏑ ⏑ ⏖́ ⏑ ⏑. –́ ⏑ ⏑ –́ λ, –́ λ .

Wir sehen in diesem indischen Liede wie im griechischen Liede an die Muse strengen Anschluss der Notenlänge an die natürliche Länge und Kürze der sprachlichen Silben.

Anders ist es in der modernen europäischen Musik. Hier ist der Komponist keineswegs an die natürliche Silbenbeschaffenheit gebunden (Westphal, El. d. mus. Rh. S. 26), er kann beliebig lange Silben mit kurzen oder langen Noten versehen, wie in folgendem Beispiel (Brambach, Rhythm. und metr. Untersuchungen. S. 174):



oder (Brambach l. c. S. 175):



Was sucht denn der Jä - ger am Mühl - bach hier! Bleib

Im ersten Falle würde das poetische Schema sein:

⏑ –́ – –́ ⏑ ⏑ –́ – –́

– –́ ⏑ ⏑ –́ – –́ – –́.

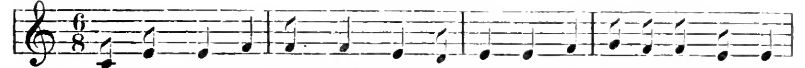
Das musikalische[1]) dagegen
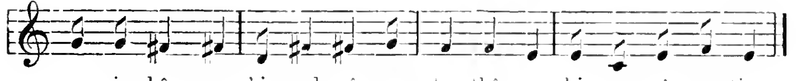
⏑ –́ ⏑, ⏑́ ⏑ ⏑ –́ ⏑, –́ ⏑

⏑́ ⏑ ⏑, –́ ⏑ –́ ⏑, –́ ⏑ .

Im zweiten Falle das poetische Schema ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́ – –́, das musikalische ⏑ ⏑́ ⏑ ⏑, ⏑́ ⏑ ⏑ –́ ⏑, –́ ⏑ . Ebenso bindet sich auch die moderne indische Musik nicht an die natürliche Silbenlänge. Vgl. Tagore, Victoria-Gîtika p. 62. 63.

Vlâk prinsaḥ.
Black Prince.



Pu-tro 'bhût ta-sya vlâk pri-nsaḥ, çû-raḥ sû - ra-sa-ma-pra-bhaḥ,



me-ja-rkâṃ so 'ja-yad vî-ras. ta-thâ vo-hi-ma-yâ-pa-tim.

Was nun Jacobis Ansicht betrifft, dass der Rhythmus der indischen Poesie aus der indischen Musik gewonnen werden müsse, so ist dies eine Forderung, die ohne weiteres nicht befolgt werden kann. Das Prinzip der Hebungen und Senkungen braucht man nicht erst aus der Musik zu entlehnen, da es von vornherein auch in der Poesie vorhanden sein muss. Es könnte sich nur um das **Verhältnis** der Hebungen und Senkungen zu einander handeln, um die Rhythmengeschlechter. Ich glaube aber nicht, dass die Inder sich zum Begriffe des Rhythmengeschlechts erhoben haben, wenigstens ist mir bisher nichts vorgekommen, woraus sich schliessen liesse, dass sie über das Verhältnis von Thesis und Arsis nachgedacht haben. Wir müssen dies für sie thun, um eine rhythmische Theorie für indische Poesie und Musik zu gewinnen. Aber

[1]) Die auf **eine** Silbe fallenden Töne ♪. ♬ bezeichne ich mit dem Zeichen der Länge (–).

diese Untersuchungen müssen zunächst gesondert auf beiden Gebieten betrieben werden, damit nicht Verschiedenartiges mit einander vermischt werde. Erst wenn diese Doppelarbeit zu einigen sicheren Resultaten geführt ist, wird sich ergeben, wie weit der Rhythmus in der Musik mit dem Rhythmus der Poesie gleiche oder von ihm verschiedene Formen entwickelt hat. Ich habe zuerst auf dem Gebiete der Poesie einen Versuch gemacht. Mögen andere entweder hier oder auf dem Gebiete der Musik nachfolgen.

Nun aber machen meine Kritiker es mir zum Vorwurfe, dass ich die Rhythmik des Aristoxenos auf die indische Metrik angewandt habe. Gewiss hätten sie recht, wenn es sich herausstellte, dass jene Termini der griechischen Rhythmik wie *χρόνος τρίσημος, λεῖμμα, χρόνος ἄλογος περίπλεως, χρόνος βραχέος βραχύτερος* nebst Synkope, kyklischen Daktylen u. a. nur für die entwickelte griechische Metrik, etwa zur Zeit des Pindar, Sinn und Bedeutung hätten. Das scheint Oldenberg zu meinen (Deutsche Litteraturzeitg. 1887, Sp 196). Das ist keineswegs der Fall. Jene Termini haben eine universale Bedeutung, einige von ihnen gelten für alle drei musischen Künste (Poesie, Musik, Tanz) und zwar in allen ihren Perioden, einige wenigstens für die quantitierende Poesie.

Ich hätte ebensogut an Stelle des *χρόνος τρίσημος* moderne Notenzeichen 𝅘𝅥. 𝅘𝅥𝅮. oder das Zeichen des indischen pluta ३ setzen können, an Stelle des *λεῖμμα λ* die modernen Zeichen der Pause 𝄽 𝄾 oder das indische Zeichen für virâma ्, für *χρόνος βραχέος βραχύτερος* je nach dem Umfange des *χρόνος βραχύς* (♩ oder ♪) die Notenwerte ♪ oder 𝅘𝅥𝅯 oder das indische Zeichen für die halbe Kürze (ardhamâtrâ) druta ⌣ ?

Den *χρόνος ἄλογος περίπλεως* habe ich ausdrücklich für eine Altertümlichkeit erklärt (Trishṭubh-Jagati-Familie, S. 218 Anm.), er ersetzt die streng rhythmische Kürze durch eine Länge. Was den Begriff der Synkope betrifft, so hängt er mit den Begriffen des *χρόνος τρίσημος* und des *λεῖμμα*, des gedehnten und des unterdrückten Tons (der Pause) aufs innigste zusammen und ist keineswegs allein griechisch, sondern findet sich in jeder rhythmischen Poesie, ganz hervorragend auch in der altgermanischen. Der Name Synkope ist allerdings unzweckmässig gewählt [1], da er in der modernen Musik etwas ganz anderes bedeutet — ich würde ihn besser durch Katalexis ersetzt haben (vgl. Trishṭubh-Jagati-Familie S. 32).

[1] Obwohl er in der Metrik ganz gebräuchlich ist.

Jacobi spricht ZDMG XXXVIII S. 602 von katalektischen und akatalektischen Pâdas. Als solche gelten ihm Trishṭubh und Jagatî, Vaitalîya und Aupachandasika. Weiss Jacobi, dass der katalektische Pâda aus dem akatalektischen entsteht durch Unterdrückung der letzten sprachlichen Arsis? Geschieht nun derselbe Vorgang im Innern des Pâda, so habe ich es mit vielen Vorgängern Synkope genannt, was ich auch Katalexis im Inlaut nennen konnte.

Das Widerstreben beider Gelehrten gegen die rhythmische Auffassung der indischen Metrik, ihr Missverständnis in Bezug auf die universale Berechtigung der von Aristoxenos angebahnten Grundsätze kann sich nur herschreiben aus mangelndem Einblick in den Gesamtorganismus der Voraussetzungen, auf welchen ich meine rhythmische Behandlung der Trishṭubh- und Jagatî-Formen aufgebaut habe. Es hätte Oldenberg bei seinem witzigen Vergleich vom Weiterbau eines gotischen Doms auf einem Pfahlbau (l. c. Sp. 197) nicht entgehen sollen, dass genau derselbe Vergleich auch auf die griechische Poesie passen würde, wo auch die äolischen Strophen des Alcäus und der Sappho, sowie gewisse logaoedische Formen Pindars und der Tragiker mit einer altertümlichen sogen. Basis (◡̆ _ und ◡̆ ◡̆) beginnen (vgl. Trishṭubh-Jagatî-Familie, S. 14 und 108). Ich habe ferner gesagt (Trishṭubh-Jagatî-Familie, S. 10), dass anerkanntermassen die Entwicklung der indischen Poesie in denselben Bahnen verlaufen sei, wie die griechische, und wir auf Grund dieser Thatsache berechtigt seien, die indischen Schemata wie griechische zu behandeln. Das hat Anstoss erregt. Aus dem Zusammenhange geht hervor, dass ich mit Poesie nicht, wie Jacobi sagt, die Verskunst[1]) meine, sondern das Prinzip der Verskunst. Die indische Poesie beruht ebensogut auf dem quantitierenden Prinzipe wie die griechische. Aber dieses Prinzip ist kein ursprüngliches; sowohl die indische wie die griechische Poesie haben ursprünglich das silbenzählende Prinzip befolgt und sind erst im Laufe einer langen Entwicklung zum quantitierenden übergetreten. Sind das nicht gleiche Bahnen? Wenn man mit mir rechten will, so muss man mir nachweisen, dass die von mir zu Grunde gelegten

---

[1]) Jacobi hätte deshalb nicht nötig gehabt, die verschiedenen Perioden der indischen Poesie durchzugehen, um an dem leitenden Versmasse einer jeden derselben ihre Verschiedenheit zu skizzieren. Er nennt diese Verschiedenartigkeit der Schemata „Entwicklung der indischen Metrik". Göttinger gel. Anz. 1886, S. 965.

Sätze nicht Grundsätze sind, also nicht dem Prinzipe als solchen zugehören, sondern von unwesentlichen Erscheinungsformen desselben entlehnte Sätze sind, wie Oldenberg (l. c. Sp. 197) und Jacobi (l. c. S. 963) meinen.

Damit fällt dann auch der Vorwurf Oldenbergs (l. c. Sp. 198), dass ich das Wie mit dem Was verwechsele, dass ich, statt allein der Methode der klassischen Philologie zu folgen, den Inhalt klassischer Wissenschaft unbesehen nach Indien übertrage. Habe ich denn griechische Metra im Indischen entdecken wollen? Keineswegs. Nur den Rhythmus habe ich ermitteln wollen, und wie hätte das anders geschehen können als auf Grundlage jener allgemeinen rhythmischen Grundsätze, welche ich (im einleitenden Teil meines Buches S. 2—7 und nach ihrem historischen Werte S. 215—220) behandelt habe. Sie sind doch nicht der Inhalt der klassischen Wissenschaft, sondern auf ihnen beruht eben die Methode, nach welcher dieselbe metrische Untersuchungen vorzunehmen pflegt.

Was nun speziell die Methode betrifft, nach welcher ich den mir vorliegenden Stoff behandelt habe, so wünscht Oldenberg, dass ich mich auf die vedische Metrik beschränkt hätte. Denn er sagt (l. c. Sp. 196): „Wer eine vedische Metrik schreiben will, muss doch wohl seinen Standpunkt zunächst und vor allem innerhalb des Veda nehmen.“ So? Erstens prägt sich der Rhythmus schärfer aus in der quantitierenden als in der silbenzählenden Poesie. Ferner steht es fest, dass dieselben Metra, welche in den vedischen elf- und zwölfsilbigen Pâdas vorliegen, in einer zur grösseren Hälfte gleichen Ausprägung in einem späteren reinquantitierenden Zeitraume wiederkehren. Darum muss man vom sicherer Erkennbaren, also von diesen reinquantitierenden Metren, ausgehen, und sich rückwärts wendend den wandelvollen vedischen Metren, aus denen die späteren sich entwickelt haben, zu Leibe rücken. Das nenne ich Methode.

Soweit über die Grundlagen, auf denen meine Untersuchungen über die Trishṭubh- und Jagati-Metra fussen. Im einzelnen bin ich mir wohl bewusst und habe dies auch öfter ausgesprochen, dass eingehendere Forschung mancherlei wird verbessern und umgestalten können. Hier bin ich gern bereit zu lernen und dem Erfahreneren zu folgen. Jene Grundlagen aber kann ich unmöglich preisgeben zu Gunsten von Beurteilungen, deren Verfasser deutlich Zeugnis ablegen, dass sie noch im Vorhofe metrischer Forschung sich befinden.